Caligrama, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 167-183, 2020

Traduzir vidas, mundos e fantasias: Carolina Invernizio e a *letteratura d'appendice* italiana no Brasil

Translating Lives, Worlds and Fantasies: Carolina Invernizio and Italian Letteratura d'appendice *in Brazil*

Silvia La Regina
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Porto Seguro, Bahia / Brasil
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil
silvialaregina@gmail.com
http://orcid.org/0000-0003-1219-8176

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar sumariamente a *letteratura d'appendice* (o folhetim) italiana de Carolina Invernizio, talvez sua maior representante, e seus desenvolvimentos posteriores. A metodologia é essencialmente a da pesquisa bibliográfica. Após definir a literatura de massa com base em Gramsci, Eco e Sodré, o texto analisa a recepção de Invernizio e seus epígonos no Brasil e na América espanhola de 1880 a 1935, apresentando um breve panorama das traduções publicadas nesses países e buscando identificar os meios de produção e fruição do gênero, e seu sucessivo desaparecimento, ou suas transformações. A conclusão inicial diz respeito à manutenção, ainda hoje, do recalque do gênero, considerado menor e não literário justamente por conta de suas características populares.

Palavras-chave: Carolina Invernizio; folhetim; literatura de massa; Liala; tradução.

Abstract: This work aims at presenting the Italian Carolina Invernizio's way of *letteratura d'appendice* (otherwise known as *feuilleton*), of which she may have been its greatest example, and its later developments With a bibliographic research methodology, after defining mass literature according to Gramsci, Eco and Sodré, the text analyzes the reception of Invernizio and its literary descendants in Brazil and Spanish America from 1880 to 1935, presenting a brief overview of the translations published in these countries. We try to identify the means of production and use of the genre and its later

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2358-9787.25.2.167-183

disappearance, or its transformation. The initial conclusion concerns the maintenance, even today, of the repression and silencing of the genre, seen as minor and non-literary precisely because of its popular characteristics.

Keywords: Carolina Invernizio; *feuilleton*; mass literature; Liala; translation.

1 Introdução

Entre as escritoras italianas, Carolina Invernizio (1851-1916) foi por muito tempo a mais popular e também a mais desprezada: Antonio Gramsci, por exemplo, a definiu "onesta gallina della letteratura popolare" (GRAMSCI, 1996, p. 187). Invernizio publicou, a partir de 1877 e até o ano de sua morte, cerca de 130 romances (diretamente em volume ou antes como folhetins), numerosos contos e artigos vários, que constituíram um fenômeno literário e editorial até pelo menos a década de 40 e moldaram o imaginário popular feminino durante décadas, tendo como público alvo mulheres (e alguns homens) da pequena burguesia e do proletariado urbano. Histórias de amor, que a tornaram o nome do estilo do folhetim por antonomásia – em seguida o ícone passaria a ser Amalia Liana Negretti Odescalchi, conhecida como Liala – mas também de mistério e de terror, romances policiais, dramas que depois em muitos casos foram adaptados para o cinema e a televisão, também com grande sucesso. Seus romances, aliás, respeitam, possivelmente antecipando-a, a divisão tradicional do roteiro como preconizada por Syd Fields: os *plot points* (FIELDS, 2001, p. 101) funcionam perfeitamente na economia dos enredos, estruturados, em geral, na tripartição de Fields ("apresentação, confrontação, resolução", 2001, p. 102).

Neste trabalho pretende-se, no âmbito de uma pesquisa maior sobre a obra de Carolina Invernizio e seus desdobramentos na América Latina, fazer uma apresentação e revisão geral da escritora, observar a penetração de suas obras e de seu estilo no Brasil e, muito sinteticamente, na América espanhola; ao mesmo tempo, estudar a modalidade de literatura de consumo de mulheres para mulheres.

2 Uma escritora infatigável

Antonio Gramsci interpretava o *romanzo d'appendice*, o folhetim, como uma forma de evasão da realidade (de fato, a literatura popular é muitas vezes chamada de literatura de evasão):

> Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti […] nel popolo il fantasticare è dipendente dal «complesso di inferiorità» (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati, ecc. (GRAMSCI, 1996, p. 190).

O pensador sardo dedica centenas de páginas à literatura popular, com interessantes interpretações do mito, ou da obsessão, do superhomem de Nietzsche à luz e na descendência dos heróis de Alexandre Dumas. Umberto Eco, em *Apocalittici e integrati* e principalmente em *Il superuomo di massa*, retoma as observações gramscianas, ja em relação a outros textos – considerando, inclusive, o gigantesco crescimento da literatura e do cinema "populares" – e com instrumental teórico diferente, mas, de qualquer forma, com o objetivo declarado de destrinchar, dissecar os novos (e velhos: Salgari, por exemplo) textos da chamada literatura de massa, da qual ele dá uma primeira definição ainda no começo do volume: "Nei prodotti delle comunicazioni di massa vengono elaborati luoghi già noti all'utente e in forma iterativa" (ECO, 2016, p. 12). E ainda: "Il romanzo detto popolare […] è tale non perché sia comprensibile dal popolo, ma perché […] il costruttore d'intrecci deve sapere ciò che il suo pubblico si attende. […] è popolare perché è demagogico" (ECO, 2016, p. 34).

Já temos, portanto, uma série de elementos sobre a literatura popular e de massa: consolatória, conhecida, iterativa, demagógica. E, acrescente-se, a importante questão da diferença estabelecida entre literatura culta e literatura de massa, à qual voltaremos no final: na literatura de massa, "não está em primeiro plano a questão da língua nem a reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos […]. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção de texto" (SODRÉ, 1988, p. 15). Portanto, a relevância do mercado, da vendabilidade dos textos.

Antonio Gramsci, sensível à questão daquela que ele interpretava como falta de uma literatura nacional e, sobretudo, falta do romance nacional italiano, se perguntou, num de seus cadernos escritos na cadeia: "perché il pubblico italiano legge la letteratura straniera, popolare e non popolare, e non legge invece quella italiana?" (GRAMSCI, 1996, p. 185). O público, sem dúvida, lia a literatura estrangeira, mas lia, e muito, a literatura popular italiana: *Il bacio di una morta* de Carolina Invernizio vendeu, à época (1886), 500.000 exemplares.

Nascida em uma família da pequena burguesia de Voghera, cidadezinha do norte da Itália, em 1851, Carolina Invernizio estreou na carreira literária em 1876, publicando seu primeiro romance, *Rina o l'angelo delle Alpi*, um ano depois. Com isso a escritora deu vida a uma série de romances e contos, publicados com o ritmo regular e inacreditável de cerca de três títulos por ano, sendo que, em 1892, lançou sete volumes (cf. ZACCARIA, 2004). Reconstruir sua enorme produção é dificílimo, até porque muitos romances foram publicados inicialmente como folhetins em jornais e revistas (principalmente *La Gazzetta di Torino* e *L'Opinione Nazionale* de Florença); se pensarmos nas edições na América Latina, como veremos adiante, a tarefa torna-se quase impossível. Seus romances e contos têm como centro propulsor e motivador sempre a família (cf. ZACCARIA, 2004; FEDI, 1989), mas em situações que evidenciam uma forte sexualidade reprimida, por vezes com sugestões incestuosas, como em *Il bacio della morta;* sugestões que se entrelaçam perigosamente com a exaltação da moral burguesa que coloca a família acima de tudo. Imagens opostas de mulheres sedutoras e diabólicas, ou infelizes castas e atormentadas, cenários miseráveis ou aristocráticos, obsessão necrófila (*La sepolta viva*, *Il bacio di una morta*) e exotismo (*La danzatrice di tango*, *Odio d'araba*), compõem uma mistura que acariciou e acompanhou a sociedade italiana em seus preconceitos e sua predileção pelo melodrama moralista. Neste sentido, é preciosa – além de hilariante – a paródia dos romances de Invernizio feita por Paolo Poli e Ida Omboni em 1969 (OMBONI; POLI, 1969): o irresistível efeito de comicidade provém unicamente da compressão em ritmo frenético de acontecimentos trágicos/patéticos/dramáticos normalmente diluídos em vários romances e pela recitação caricata, quase grotesca, sem nada acrescentar ao texto, simplesmente expondo-o em seus aspectos mais paradoxais, tornando-o ridículo. Um ridículo que, em muitos aspectos, era a imagem da sociedade de então.

Carolina Invernizio, que manteve um salão literário em sua casa de Cuneo, foi inovadora em sua relação com a produção literária, que introduziu, ou pelo menos estruturou, o fenômeno da literatura de massa na Itália. O folhetim, ou *romanzo d'appendice*, não nasce com ela, evidentemente, mas com ela floresce e toma proporções inéditas e clamorosas. Até o futuro ditador Benito Mussolini não escapou dos encantos do gênero, e publicou, ao longo de 1910, no jornal socialista *Il popolo*, o folhetim histórico-amoroso *L'amante del cardinale, Claudia Particella* (cf. ECO, 2016).

Os romances e contos de Invernizio foram adaptados para o cinema e televisão até tempos recentes: a minisserie *La dama velata*, transmitida pela RAI em 2015, é adaptação de vários textos de Invernizio, principalmente *Il bacio di una morta*. Ainda assim, hoje a escritora pode ser considerada esquecida, principalmente fora da Itália, mas, nas primeiras décadas do século XX, assim como na Espanha (cf. MARTÍN, 2017), na América Latina houve uma extraordinária difusão de traduções de romances de Carolina Invernizio, juntamente com obras de autores franceses, os clássicos do *feuilleton* e de M. Delly (cf. SARLO, 2002).

Escreve Lina Aresu:

> Il successo clamoroso di Carolina Invernizio non si limitò all'Italietta post-risorgimentale; le sue storie sensazionali conquistarono anche l'America Latina. Sbarcavano al porto di Buenos Aires casse e casse di romanzi suoi, spedite dal suo editore fiorentino agli emigranti del Sudamerica. Al mercato di Rosario, sulle bancarelle facevano bella mostra di sé i suoi romanzi tradotti anche in spagnolo. (ARESU *apud* PUDDU, 2011)

Voltando a Beatriz Sarlo, a pesquisadora aponta como na América do Sul a autora italiana tivesse mais público entre Argentina, Chile e Uruguai, mas sua presença foi muito forte também no Brasil, como veremos. Por outro lado, um romance contemporâneo colombiano se refere às "tramas de folletín que mi tío José Emilio, adepto a las novelas de Carolina Invernizio, nos leía en el ritual de los domingos, cada vez que salíamos de paseo por las alamedas de la ciudad [Bogotá]" (GIL, 2015, s/p), demonstrando assim tanto a penetração dos romances de Invernizio também na Colômbia, quanto o subestimado fenômeno do não irrelevante público masculino destes romances. Fenômeno subestimado até pela autora, que frequentemente, em seus textos, se refere diretamente às suas leitoras (e não a um genérico "leitores"); assim, por exemplo, em *Il bacio d'una morta*, um de seus romances mais conhecidos, escreve: "Se qualcuna delle mie lettrici ha visitato um cimitero di notte, sa quale triste e funebre impressione se ne riceve" (INVERNIZIO, 1926, p. 12). O público dos folhetins, aliás, na origem era composto por mulheres e homens, ainda que com participação feminina muito mais forte, e em muitos casos a leitura era um ritual coletivo do qual participava, não raramente, a família toda: um famoso exemplo disso está presente em *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar (1873) – justamente

um autor também de textos folhetinescos –, que conta que a mãe, a tia e as amigas se reuniam, e a ele, criança, cabia a leitura em voz alta dos romances do "repertório romântico" (ALENCAR, 1995, p. 23), quase sempre provocando as lágrimas dele e das ouvintes. Sobre o folhetim, aliás, é fundamental o volume de Marlyse Meyer, *Folhetim, uma história*, de 1996, que, infelizmente, aqui não teremos espaço para abordar.

Voltando à difusão de Invernizio na América do Sul, sabemos que Invernizio, assim como outros autores italianos (Salgari, Collodi, De Amicis), foi muito publicada e lida no país, e ainda hoje, por mais que a autora tenha sido esquecida, ressoam no imaginário local alguns títulos como *El beso de una muerta* (cf. BORRI, 1995). Na Biblioteca Nacional de Chile constam 47 registros de volumes de Carolina Invernizio, todos publicados pela editora Maucci de Barcelona, ativa entre 1892 e 1966 (cf. LLANAS, 2016; MARTÍN, 2017). Na Biblioteca Nacional argentina há poucas obras de Invernizio, três em italiano e uma em português; juntando todos os registros encontrados, certamente havia na América do Sul a tradução para o espanhol de pelo menos 50 obras da autora; constam na Biblioteca Nacional espanhola, além destes, outros 15 títulos, que possivelmente também tenham sido enviados aos países da América do Sul: um impressionante total de, no mínimo, 65 títulos a invadirem o mercado editorial hispanoamericano. Muitos dos registros das bibliotecas citadas trazem o nome dos tradutores, que, portanto, possivelmente estivesse sempre indicado no volume: traduziram Invernizio pela Maucci ao menos 17 diferentes tradutores, alguns indicados apenas por suas iniciais, outros aparentemente desconhecidos e outros sendo escritores de algum renome, ainda que local.

Quanto ao Brasil, sabe-se que a editora H. Antunes, fundada no Rio de Janeiro em 1909, publicou quase todos os livros da autora no País, impressos no Brasil ou importando-os da cidade do Porto (sobre a editora H. Antunes, cf. HALLEWELL, 2012); além disso, na Biblioteca Nacional da Argentina conta o registro do volume *A vingança d'uma louca*, "San Pablo, Monteiro Lobato" de 1925. Lembramos aqui que a editora homônima de Monteiro Lobato, fundada em 1919, em 1925, ano da publicação do livro de Invernizio, tinha um catálogo de cerca de 200 volumes (cf. HALLEWELL, 2012); interessante constatar como o exaustivo e precioso volume de Hallewell não se refere a autores não brasileiros publicados por Monteiro Lobato, sendo que o próprio gênero de Invernizio parece distante dos outros volumes citados (Oliveira

Vianna, Menotti dal Picchia, Lima Barreto, Oswald de Andrade e outros): por outro lado, à época, a influência da cultura italiana, mesmo em sua vertente popular, era especialmente consistente em São Paulo.

Diferentemente dos livros em língua espanhola, os volumes em português não têm indicação de tradutor; a única pista possível encontra-se num exemplar de o *Jornal das Moças*, revista carioca quinzenal, de 1921, que promete às assinantes

> todos os números atrazados em que começou a ser publicado o bellissimo romance A Desconhecida, original da escritora italiana CAROLINA INVERNIZIO, traduzido e illustrado especialmente para o 'Jornal das Moças', pela intelligente escriptora e desenhista Mlle. A. Kreisler. (JORNAL DAS MOÇAS, 1921, p. 2)

demonstrando assim que os romances da autora eram publicados no Brasil também sob a forma de folhetim. Neste caso, às páginas 15 e 16, encontra-se um capítulo do romance citado.

Com base na lista impressa na contracapa, a editora H. Antunes publicou ou importou pelo menos os seguintes volumes até 1930*: O Beijo da Morta, A vingança duma Louca, O gênio do mal, A ressurreição dum Anjo, A Pecadora, O último beijo, A mulher amada, As vítimas do amor, O crime da condessa, Mãe inimiga, O suplício do remorso, Paraíso e inferno, O comboio da morte, A filha do pecado, Sacrifício de Mulher, O filho do mistério, A máscara do criminoso*; todos, como exposto acima, sem indicação de tradutor.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa constam 14 obras de Invernizio, em várias edições, tanto portuguesas (Bastos, Tavares, Universal) quanto luso-brasileiras (Francisco Alves – Aillaud e Bertrand), e com a maioria dos livros sem a indicação de tradutor – apenas constam C. Calheiros e Herculano da Fonseca.

Resumindo, circularam pela América do Sul, aproximadamente nas últimas duas décadas do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, pelo menos 50, talvez 65 títulos em espanhol e 22 em português, aí incluindo *A Desconhecida*, publicada em folhetim (seria necessária uma pesquisa exaustiva nos jornais e nas revistas femininas daquela época, a exemplo do *Jornal das Moças*, porque sem dúvida muitos outros folhetins de Invernizio foram publicados nas décadas em questão).

O fenômeno Invernizio, portanto, parece importante na época considerada – de 1880 a aproximadamente 1935 –, representando, sem dúvida, uma das autoras e, em geral, um dos nomes mais publicados e lidos na América do Sul. Isso evidentemente diz respeito à autora em si, mas também a diferentes fenômenos que aconteciam naquela época no continente, sendo que aqui, por brevidade, será necessário restringir o foco ao Brasil (para uma análise aprofundada sobre a fortuna de Invernizio na América espanhola, cf. MARTÍN, 2017). Uma das questões, talvez a mais importante, relativa ao novo público de leitoras no Brasil; outra, ao surgimento das escritoras; uma terceira, à escolha por parte das editoras dos textos estrangeiros a serem traduzidos e publicados; outra, ainda, ao esgotamento do fenômeno e ao desaparecimento dos textos de Invernizio e autores do mesmo estilo do panorama editorial brasileiro. No caso de Carolina Invernizio, como veremos mais adiante, parece ter havido uma mudança por parte de seu público alvo para textos, por alguns aspectos, parecidos, como, por exemplo, os de Liala; ao mesmo tempo, surgiram outros veículos de difusão, mais simples, mais baratos e mais coletivos, como a rádio e o contextual fenômeno da radionovela: a primeira radionovela, *Mulheres de bronze*, foi ao ar pela Tupi no final dos anos trinta (SALVADOR, 2010). Poucos anos depois, surgiu a fotonovela e finalmente a novela por antonomásia, a da televisão.

Invernizio e as escritoras coevas eram firmemente ligadas a um mundo que rapidamente ficou *passé*, que, no seu caso, não conhecera nem o final da primeira guerra, nem a epidemia da gripe dita espanhola, nem o fascismo e seus homólogos, menos ainda o divisor de águas que foi a Segunda Guerra, com a conseguinte divisão do mundo pela "cortina de ferro". Seus valores pequeno burgueses não tinham mais atrativos, assim como o linguajar muitas vezes permeado de lugares comuns, "lingua essenziale con qualche enfatizzazione *ad hoc* [...] nell'ambito di un dannunzianesimo ridotto al grado del lettore 'seriale'" (FEDI, 1989, p. 11), mas, ao mesmo tempo, pontuado por referências cultas e quase que abertamente didáticas, como é o caso de *La via del peccato* (1909), romance histórico de ambientação seiscentista em Turim, que, além de um diálogo intertextual evidente com os *Promessi Sposi*, oferece aos leitores informações históricas detalhadas, ainda que em alguns casos um pouco fantasiosas. Invernizio, contra todos os preconceitos que a crítica e, em geral, a intelectualidade sempre demonstrou por ela, era uma mulher culta que escolheu escrever a que chamamos de literatura de massa.

Abre-se aqui um parêntese sobre um aspecto, acredita-se, relativamente menos conhecido da relação entre Carolina Invernizio e a cultura brasileira, naquela que representa a primeira menção da escritora italiana no Brasil, bem antes das primeiras traduções de seus romances. Pedro Américo, conhecido pintor, filósofo e cientista paraibano – artista e intelectual poliédrico e fascinante –, em 1868, defendeu tese de doutorado na Universidade de Bruxelas; esta tese, "A ciência e os sistemas: questões de história e filosofia natural", depois foi publicada. Em 26/01/1877, no mesmo ano em que estreou com seu primeiro romance, Carolina Invernizio publicou um artigo em *Monitori dei Teatri* sobre o "artista filosofo" (*apud* ZACCARA, 2017, p. 145) e, no mesmo ano, uma pequena monografia, *Studi filosofici sulle belle arti con cenni sulla vita e opere del grande pittore brasiliano [...] Pedro Américo [...]* (cf. BARROS, 2006, que cita numerosos trechos do ensaio de Invernizio). No Brasil a monografia italiana sobre Pedro Américo foi noticiada ainda em 1877, como podemos ver no seguinte trecho de um jornal carioca da época:

> Da Italia recebemos varios folhetos que alli têm sido publicados a respeito do distincto pintor Pedro Americo. São elles: La vita di un grande artista, por Giulio Piccini; Studi filosofici sulle Belle Arte con sulla vita ed opere del grande pittore braziliano Pedro Americo e dei suoi due illustre allievi Decio Villares e Aurelio de Figueiredo, por Carolina Invernizio, collaboradora de l'Opinione Nacional; [...] (GAZETA DE NOTICIAS, 11 maio 1877, p. 2; não alterei o texto em italiano)

Pedro Américo morou por muitos anos em Florença, onde morreu em 1905, e Carolina Invernizio, além de ter morado na mesma cidade por vários anos antes de casar, tinha lá sua principal editora, a Salani. Isto não quer dizer que os dois autores tenham se conhecido, mas que certamente compartilharam, em muitos momentos, influências, contatos e inspiração. Inclusive, Pedro Américo foi autor de quatro romances de cunho sentimental (*O holocausto, Amor de esposo, O foragido, Na cidade eterna*, os primeiros dois publicados em Florença – cf. DUARTE, 2019), o que de fato acaba criando uma aproximação com Invernizio. Importa aqui menos constatar uma coincidência, um contato entre autores, e mais mostrar como a então jovem escritora tivesse conhecimento atualizado da situação cultural da época, como, aliás, interviesse nos debates e manifestasse opiniões qualificadas e pertinentes. Da mesma forma, em 1890 ela escreveu um ensaio, "Le operaie italiane", no qual abordou com

paixão, empatia, compreensão, a questão das trabalhadoras italianas (cf. ROMANO MARTÍN, 2017 e 2018): pouco tempo depois, em 1892, a jovem Ada Negri (1870-1945) publicaria *Fatalità*, cujo segundo poema, "Senza nome", inicia:

> Io non ho nome – Io son la rozza figlia
> dell'umida stamberga
> Plebe triste e dannata è mia famiglia
> (NEGRI, 1895, p. 5).

Como é conhecido, Ada Negri era filha de uma operária têxtil; suas terríveis experiências são contadas também na narrativa fortemente autobiográfica de *Stella mattutina*, de 1921.

Era para esta "plebe triste e dannata" que Carolina Invernizio escrevia: certamente longe do socialismo e do feminismo militante, entendia a importância da educação e do trabalho qualificado feminino, dos quais ela própria era exemplo. De fato, como observa Muniz Sodré, "a presença determinante do mercado não significa que o texto de literatura de massa não possa fazer crítica social" (SODRÉ, 1988, p. 16) e, sem dúvida alguma, Invernizio pode ser enquadrada na literatura de massa; Sodré acrescenta que tal crítica social, porém, não "acrescenta coisa alguma à arte literária" (SODRÉ, 1988, p. 16).

Justamente foi dito que suas protagonistas – porque seus romances e contos sempre têm protagonistas femininas, ainda que tenham co-protagonistas masculinos – são mulheres para as quais a família e o reestabelecimento da ordem burguesa "normal" são fundamentais, e Invernizio escreve "mescolando i più truculenti effetti appendicistici con la difesa dell'ideologia corrente, fondata sulla famiglia, sulla sua economicità e moralità: uma difesa del dovere e dell'onore" (GUGLIELMINETTI; ZACCARIA, 2007, p. 114), mas aqui se esquece que isto é o desfecho desejado para que os livros sejam aceitos numa sociedade profundamente moralista como a italiana, sociedade, aliás, que às mulheres tradicionalmente delegava (delega?) papéis inevitavelmente secundários. Antes de chegar ao desfecho, porém, podemos observar mulheres empreendedoras, independentes, até ousadas, corajosas, inovadoras (*Nina, la poliziotta dilettante*, de 1909, a primeira detetive da literatura italiana: cf. CROVI, 2002; LAZZARATO, 2020), cruéis, quando não diabólicas (Lara), vingativas, brilhantes, adúlteras… O desfecho domestica as personagens de Invernizio que até lá demostraram

serem perfeitamente capazes de resolver mistérios, punir culpados, reatar famílias ou simplesmente encontrar maridos acima de sua classe social. Só as vilãs não conseguem alcançar plenamente seus objetivos, mas, até o final, demonstram-se muito mais capazes e inteligentes do que seus parceiros ou comparsas: o exemplo mais relevante é a protagonista do romance *Lara, l'avventuriera* (1910), que consegue enganar, seduzir, manipular, roubar, matar das formas mais variadas e com o êxito mais espetacular, em missão facilitada pela sua total ausência de escrúpulos, aliada a uma inteligência fora do comum, e pela tolice dos homens que a cercam (cf. INVERNIZIO, 1989). Como em *Lara*, aliás – que seduz e manipula todos os homens, de todas as idades, que encontra – a atração sexual, sugerida abertamente, é o motor da maioria dos acontecimentos dos romances da autora, além da ganância.

3 Carolina, Liala e as outras

Com os passar dos anos, os modelos culturais mudaram e as histórias de Carolina Invernizio, antes intérpretes fantasiosas da sociedade contemporânea (raros foram os romances históricos, como o citado *La via del peccato*) vista através de um prisma de aberta e consolatória ficção, envelheceram e deixaram de ser percebidas como "plausíveis" em sua fabulosa e teleológica visão da realidade. O espaço deixado vago na imaginação e nas leituras do público, como vimos, majoritariamente feminino, pelos romances de Carolina Invernizio foi ocupado pelas novelas de Liala e por um gênero novo: o *fotoromanzo*. Liala era o pseudônimo criado por D'Annunzio para Amalia Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), prolífica autora de ao menos 75 romances e numerosas coletâneas de contos, parecidos, em sua iteratividade de perfeitas máquinas narrativas, com os de Invernizio, mas com um foco exclusivo sobre a aristocracia e, em geral, as classes abastadas, ignorando totalmente o proletariado, ou seja, boa parte das leitoras de Invernizio, que tinham a satisfação de se ver retratadas, inclusive em suas dificuldades diárias, e guardavam na invariável ascensão social (casamento, reencontro de pais aristocratas desconhecidos, heranças…) um elemento de esperança e fantasiosa identificação. Liala foi publicada também no Brasil, pela editora Vecchi: esta editora, fundada em 1913, inicialmente publicou Gide, Schopenhauer, Ibsen e Nietsche, mas, em seguida, se especializou em revistas como *Grande Hotel,* quadrinhos e

livros infantis (HALLEWELL, 2012), e em romances amorosos como os de Liala (*O perfume da ausente*, *Tal como os beijos na água*, ambos publicados em 1960, e outros). Além de autora de romances, Liala foi fundadora e diretora da exitosa revista *Le confidenze di Liala*, próspera de 1946 até hoje, com o nome de *Confidenze* (sobre esta revista, cf. CASSAMAGNAGHI, 2013). *Le confidenze di Liala* inicialmente não publicou *fotoromanzi*, mas o gênero surgiu na Itália no mesmo ano, 1946, e, além de a própria Liala ter escrito o roteiro para alguns *fotoromanzi*, apesar de considerá-los imbecilizantes (cf. SERGIO, 2013), seus romances foram adaptados para roteiros (cf. ANELLI *et al.*, 1979). Sem dúvida, o *fotoromanzo* representa uma grande mudança não só de linguagem mas, parcialmente, de público – o *fotoromanzo* abriga e entretém também pessoas menos escolarizadas do que as leitoras de Invernizio e Liala, e, aliás, não se deve falar de leitoras, porque, em meados da década de 70, mais de 30% dos leitores de *Bolero* e *Grand Hôtel*, principais revistas de *fotoromanzi*, eram homens. Tradicionalmente o *fotoromanzo*, e principalmente seu público, é visto estereotipadamente de forma negativa, "con svalutazione e compatimento" (ANELLI *et al.*, 1979, p. 128). O *fotoromanzo* certamente continua e revigora a fórmula narrativa de Invernizio e Liala, com recursos narrativos mais enxutos, mas com diretores e atores muito conhecidos e com carreiras que sucessivamente deslancharam no teatro, no cinema e na televisão, entre os quais Sophia Loren, Ornella Muti, Giorgio Albertazzi, Vittorio Gassman, Giuliano Gemma e tantos outros. Além disso, parte da produção incluía *fotoromanzi* históricos, adaptações de romances famosos (como os *Promessi Sposi*), lendas populares, melodramas, com o paternalístico e declarado objetivo de "rendere meno ignoranti e più progredite le masse" (ANELLI *et al.*, 1979, p. 84). Outras revistas introduziram elementos de outros gêneros populares, como o romance policial e de aventura.

No Brasil o *fotoromanzo*, denominado fotonovela, chega em 1957 com *Encanto* e com *Grande Hotel*, publicado pela Editora Vecchi. O fenômeno cresceu rapidamente e, em 1970, as revistas de fotonovelas representavam o segmento mais vendido, atrás unicamente das revistas de quadrinhos infantis (HABERT, 1974). Muitas das fotonovelas eram traduções dos *fotoromanzi* italianos e incluíam adaptações de romances (*O morro dos ventos uivantes*, *O conde de Monte Cristo* (HABERT, 1974), mas havia muitas produções brasileiras, com atores como Elisângela e Susana Vieira. O esquema das fotonovelas de origem não literária – mais simples como estrutura e enredo – era, segundo Habert:

> – o herói ama a heroína
> – a heroína ama o herói;
> – a vilã tem paixão pelo herói;
> – o vilão tem paixão pela heroína;
> – o vilão persegue a heroína ou o herói;
> – a vilã persegue o herói/heroína
> (HABERT, 1974, p. 97)

A isso deve-se acrescentar, evidentemente, o desfecho, pelo qual o herói casa com a heroína e o vilão e a vilã são derrotados de forma exemplar.

O esquema, portanto, além de conter funções básicas do romance sentimental, demonstra como fundamentalmente a estrutura narrativa gradativamente tenha migrado de Invernizio para Liala e de Liala para o *fotoromanzo*/a fotonovela, praticamente sem solução de continuidade, até o gradativo desaparecimento do gênero, hoje substituído por inúmeros tipos narrativos/textuais essencialmente disponíveis na internet e caracterizados, em geral, pelo recurso ao vídeo; pode ser lembrado o recente sucesso da versão em videoblog de *Orgulho e preconceito*.

4 Conclusões

Como escreveu Muniz Sodré, "a literatura culta […] vive de uma diferença de classes culturais", e vive através da iniciação à linguagem das letras (SODRÉ, 1988, p. 15), o que falta na literatura de massa. Vimos rapidamente que a literatura popular, ou de massa, precisa da fabulação e da narração de uma história, ou mais histórias, muitas vezes com finalidades consolatórias, com esperança ou promessa de elevação social e resgate através do quase invariável final feliz; neste modelo, não tem lugar a reflexão metanarrativa, metapoética e metalinguística que, na maioria dos casos, permeia e caracteriza a literatura "culta". Literatura culta cujos autores, leitores e críticos, por sua vez, olham para os autores, leitores e produtos da literatura de massa com um desdém que se mantém mutável, mas constante através dos séculos. Certamente a escrita de Invernizio e de seus epígonos é excessiva e melodramática, permeada de clichês narrativos e estilísticos, redundante (o que é necessário principalmente para o esquema do folhetim, no qual o autor ganha por página ou capítulo), prolixa, moralista e, em geral, conservadora. Os personagens em muitos casos se assemelham e se repetem, ainda que a invenção e criatividade de Invernizio lhe tenham permitido inventar esquemas e estórias em

geral surpreendentes e de rutilantes reviravoltas. Sua psicologia é eficaz, mas simplista; seus desfechos levam invariavelmente ao necessário e esperado *happy ending*, mas à custa de muito pathos. A fragilidade de seus textos, sem dúvida, em muitos casos era devida à pressão dos editores – justamente MacDonald, em seu clássico *Masscult Midcult*, pontua a pressão que o mercado exercia sobre os autores de romances populares (MACDONALD, 2002) – e à correlata espantosa rapidez com a qual a escritora invadia o mercado editorial com seus romances.

Na Itália e no Brasil, Invernizio representou um fenômeno e um mito: seu desaparecimento (na Itália há reedições, ainda que tímidas; no Brasil ela foi mesmo esquecida) acompanha as mudanças culturais e sociológicas dos dois países, demonstrando como a literatura popular é extremamente sensível às modas – não só ela, porém: sabemos como a noção do pertencimento de objetos, entre os quais textos, à arte é, em muitos casos, ambivalente, mutável, sensível ao tempo e a fatores tão extraculturais quanto, por exemplo, a situação política ou as exigências das editoras (cf. JOUVE, 2012).

Ainda há muito a estudar e escrever sobre o folhetim na Itália e no Brasil, sobre as escritoras, sobre o público feminino (ou não). Faço deste trabalho um artigo-folhetim, que não oferece respostas, ou poucas, e mais deixa perguntas em aberto para os próximos capítulos. Estas serão sequências a serem escritas dentro de uma pesquisa maior que aborda justamente estes textos e seu contexto, devolvendo-lhes a visibilidade hoje perdida e sua dignidade cultural e histórica.

Referências

ALENCAR, J. de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ANELLI M. T. *et al*. *Fotoromanzo*: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978). Roma: Savelli, 1979.

BARROS, F. A. R. de. A arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 2006. 172f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: https://bit.ly/3aR854b. Acesso em: 2 jun. 2020.

BORRI, C. La imagen del indígena en un texto de literatura popular italiana: "La estrella de laAraucanía" de Emilio Salgari. *Revista Chilena de Humanidades*, Santiago, n. 16, p. 51-69, 1995. Disponível em: https://bit.ly/3gtRhS8. Acesso em: 2 jul. 2020.

CASSAMAGNAGHI, S. Le "Confidenze": Liala e la stampa periodica. 2013. *In*: FINOCCHI, L.; GIGLI MARCHETTI, A. (a cura di). *Liala*: una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica. Milano: Franco Angeli, 2013. p. 112-133.

CROVI, L. *Tutti i colori del giallo*. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri. Venezia: Marsilio, 2002.

ECO, U. *Il superuomo di massa.* Retorica e ideologia nel romanzo popolare. Milano: La nave diTeseo, 2016.

FEDI, R. Presentazione. *In*: INVERNIZIO, C. *Lara, l'avventuriera.* Padova: Mursia: Gruppo Editoriale, 1989. p. 5-17.

FIELDS, S. *Manual do roteiro*: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOLHETIM da Gazeta de Notícias. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1877. Disponível em: https://bit.ly/3aNzKCW. Acesso em: 4 jun. 2020.

GIL, R. *El museo de la calle Donceles*. Bogotá: Pontifícia Universidad Javeriana, 2015. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv86dfwm

GRAMSCI, A. *Letteratura e vita nazionale*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti, 1996. Disponível em: https://bit.ly/2EiZVpl. Acesso em: 10 jun. 2020.

GUGLIELMINETTI, M.; ZACCARIA, G. Torino. *In*: ASOR ROSA, A. (a cura di). *Letteratura italiana*. v. 10: L'età contemporanea. Torino; Roma: Einaudi; L'Espresso, 2007. p. 102-174

HABERT, A. B. *Fotonovela e indústria cultural*. Petrópolis: Vozes, 1974.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de M. da P. Villalobos, L. L. de Oliveira e G. G. de Souza. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

INVERNIZIO, C. *Il bacio d'una morta*. Firenze: Salani, 1926. Disponível em: https://bit.ly/3aX6ytu. Acesso em: 12 maio 2020.

INVERNIZIO, C. *Lara, l'avventuriera.* Presentazione di R. Fedi. Milano: Mursia, 1989.

INVERNIZIO, C. A desconhecida. Sem indicação de tradutor. *Jornal das Moças*, ed. 286, 1920. Disponível em: https://bit.ly/31kfO7y. Acesso em: 13 ago. 2020.

JORNAL DAS MOÇAS, Rio de Janeiro, 27 jan. 1921. Disponível em: https://bit.ly/2Yrrtj3. Acesso em: 15 maio 2020.

JOUVE, V. *Por que estudar literatura?* Tradução de M. Bagno e M. Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LAZZARATO, F. Le trionfatrici si vestono di giallo. *Il manifesto*, 2 jul. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3aOPaa9. Acesso em: 12 ago. 2020.

LLANAS, M. L. Semblanza de la Casa Editorial Maucci.en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED: 2016. Disponível em: https://bit.ly/31maQaw. Acesso em: 10 ago. 2020.

MARTÍN, Y.R. Carolina Invernizio: el feminismo pasivo de una burguesa de finales del Ottocento. *In*: CAGNOLATI, Antonella (org.). *Escritoras en lengua italiana (1880-1920)*: renovación del canon literario. Granada: Comares, 2018. Disponível em: https://bit.ly/31ol5v7. Acesso em: 25 abr. 2020.

MARTÍN. *Del amor y de la muerte en los relatos de Carolina Invernizio*. Salamanca: ArCiBel, 2017.

MACDONALD, D. *Masscult e midcult*. Traduzione di A. Dell'Orto e A. Gersoni Kelley. Roma: E/O, 2002.

NEGRI, A. *Fatalità*. 7. ed. Milano: Treves, 1895.

OMBONI, I.; POLI, P. *Carolina Invernizio!* Milano: Milano Libri, 1970.

OMBONI, POLI. *Carolina Invernizio.* Adaptação teatral, filmada para a televisão. 1969. Disponível em: https://bit.ly/2YsZ5xc. Acesso em: 22 abr. 2020.

PUDDU, C. Carolina Invernizio: Il gusto del proibito? *Il Messaggero Sardo*, Cagliari, 26 nov. 2011. Disponível em: https://bit.ly/32jbWD9. Acesso em: 17 ago. 2020.

SALVADOR, R. *A era do radioteatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SARLO, B. Segno della passione: Il romanzo sentimentale, 1700-2000. *In*: MORETTI, Franco (a cura di). *Il romanzo*. v. II: Le forme. Torino: Einaudi, 2002. p. 383-412. 5 v.

SERGIO, G. *Liala, dal romanzo al fotoromanzo*. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi. Milano: Mimesis, 2013.

SODRÉ, M. *Best seller*: a literatura de mercado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

ZACCARA, M. Pedro Américo de Figueiredo e Melo: considerações sobre um ateliê itinerante. *In*: VALLE *et alii*. Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. p. 135-152. Disponível em: https://bit.ly/3aRYPMY. Acesso em: 4 jun. 2020.

ZACCARIA, G. Carolina Invernizio. *In*: *DIZIONARIO Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004. v. 62. Disponível em: https://bit.ly/3aR82W3. Acesso em: 19 jun. 2020.

Recebido em: 23 de agosto de 2020.

Aprovado em: 26 de agosto de 2020.